

# シャンフルーリとサンド

——二人の往復書簡——

中 谷 拓 士

は じ め に

シャンフルーリとジョルジュ・サンド，この取り合わせはどこか奇妙な印象を与える。卑俗な現実に向かうレアリストと現実を理想的に色づけするロマン派という対照性が目立つからである。およそ肌合いの違うこの二人の作家が足かけ4年にわたって書簡を交わしあった。本来ならば，たがいに名前だけを知りながら，無縁のまま別々に道を歩んで何の不思議もない二人だった。どこでどうなったのか。

事のおこりは『荷車引きの女房』という歌である。シャンフルーリ自身もよく知っているこの歌が，政府の命を受けて民衆詩を収集したジャン＝ジャック・アントワヌ・アンペール<sup>(1)</sup>の報告の中にあった。それでこの詩（歌）を中心に据えてシャンフルーリは『パリ評論』にアンペール宛の公開書簡を発表した。（これについては別の機会に触れたのでここではくりかえさない<sup>(2)</sup>。）その掲載号を彼はジョルジュ・サンドに送り，そこから二人の文通がはじまった。

やりとりの中心となるキーワードは「リアリズム」だが，それには画家ギュスターヴ・クールベが大きく絡んでいる。その際，二人の接点は何であったのか。違いはどこにあったのか。それが本稿の検討課題である。

## 往復書簡に見られる問題点

往復書簡の開始から終結までの間に生じたレアリズム関連の文学的事象で、二人のやりとりにかかわる事項を列挙するとつぎのようになる。

1853年11月15日 『民衆詩に関するアンペール氏への書簡』（「パリ評論」）

1855年6月28日 ギュスターヴ・クールベの個展開始。レアリズム宣言。

1857年4月 ギュスターヴ・フロベール『ボヴァリー夫人』刊行。

1857年6月 シャンフルーリ『レアリズム』出版。

1857年7月8日 ジョルジュ・サンドの「レアリズム」

シャンフルーリがサンドに私信を送ったそもそもの理由は、アンペールの報告にある『荷車引きの女房』に「ベリー地方の民衆詩」と副題がついていたからだ。それに疑問をもったシャンフルーリは、この地方の伝説や風習に詳しい「ノアンの奥方」に意見をきいたのである。

これだけのことならば、とくに奇異な点はなにもない。だが、往復書簡を編集したリュッス・アベレスによれば、これはシャンフルーリの戦略だったという。レアリズムの闘いの火中にあったこの「レアリスト作家」が、同盟者を獲得しようとしたというのである。民衆的な芸術や伝統への関心が二人の共通点であったことに加え、農民をえがいたサンドの田園小説は「レアリズムの前兆」として現れうるとアベレスは言い、他に傍証もあげながら、シャンフルーリの主眼はサンドを自分の陣営に引き込むことにあったと見る。たしかに、最初の書簡は民衆詩に関する問い合わせだけに終わらず、レアリズムの闘いが広まっているが、レアリズムなる言葉をわれわれに投げつけたのは批評家たちだと、現下の文学的な出来事への言及がなされている。

ナポレオンⅢ世によるクーデターから第二帝政の始動期、ヴィクトル・ユゴーは亡命、バルザックはもうこの世にいなかった。文学的には空白視されることもあるこの時期、ジョルジュ・サンドはノアンの館に引きこもりがちではあったも、占める位置と権威からしてその存在はすでに文学界の大御所と言え

た。批評家連中を相手に苦闘するシャンフルーリが彼女を味方に、あるいは後ろ盾にと望んだことは十分考えられる。だが、最初から水と油だとわかっていれば、民衆詩一編のためにわざわざ私信を出すこともなかったろう。そこにはサンドに対する一種の親近感があったはずである。彼女と自分との間には共通の認識があるという確信のようなもの、でなければ勝手な思いこみがあったと言ってよい。

彼が「心に残っている」と書く彼女の言葉は「もうロマン派も古典派もない時代が来るだろう」という、戯曲『捨て子のフランソワ』の序文（1849年12月付）の一節であった。これは記憶で書かれており、正確には「古典派でもロマン派でもない新しい流派が現れるだろう<sup>(3)</sup>」というくだりである。彼が心にとめたのも、この序文が出る少し前、彼自身「1830年のロマン派の画家たちの原理と対立するそれから出発する新しい世代、若い画家たちの流派」と書いていたからである（1849年のサロン評<sup>(4)</sup>）。それは二人だけの共通認識というより、ある場合は確信たりえ、ある場合は希望たりえた一種の空気、二月革命直後の状況に漂う共通的な時代感覚と言ったほうがいいのかもかもしれない。

とはいえ、両者にはもちろん世代、気質、育った土壤のちがいがあつた。その違いをどう捉えるかで、二人の位置づけが変わってくる。わたしの眼からすれば、アベレスは、シャンフルーリとサンドとの違いを二項対立的に強調しすぎる。相違は相違として、わたしとしてはむしろ共通点の方を強調したい。この捉え方の根本的なちがいはシャンフルーリを断固たる意志をもったリアリズムの頭目と見るか、いやいやながら戦うはめになり、できれば放っておいてもらいたがっているリアリストとみるかにある。アベレスは前者、わたしは後者の立場である。

シャンフルーリの揺らぎは書簡のなかから彼の言葉を拾い出してみればわかるが、それは後に譲るとして、まずはサンドの最初の返信にふれておく。それはおざなりな通り一遍のものではなく、じつにいていねいで誠実さを感じさせるものである。問題の民衆詩（というか民衆歌謡）については、それがベリー地方のものではないという点で相手に賛意を表し、民衆的な音楽に関する見解を

述べている。そして最後の方でリアリズムに触れる。

「ほんとに文字通りの田舎暮らしなので、わたしはもうまるで文学的ではないのです。そんな問題が提出されたのを見たこともありませんし、[賛否]どちらの側においても問題がちゃんと措定されたのかどうかも知らないのです<sup>(5)</sup>。」サンドはそう書き、あなたは芸術の分野で新しい闘いがあると言うが、自分はもうそんなことを信じてはいないと言い、「わたしからすれば、ロマンチズムの問題もまるで原理的なものではありませんでしたし、ひどく無駄な闘いをしました」とつづけている。取りようによれば、自己のスタイルを確立した作家にとって、芸術におけるむなしい理論闘争など自分とは無縁の世界の話だと言っているようにも思える。

できればこうした問題には触れまいとするサンドだが、シャンフルーリは二通めの手紙でも、やはりリアリズムの問題を持ち出す。

「あなたはリアリズムをご存じない、マダム。わたしもです」と、彼はいきなり否定ではじめる。そして自分の作品2冊を送るが、人は「これこそリアリズムだ!」と言った、しかし「私は自分の本性に従って書いている」のだとつけ加える<sup>(6)</sup>。アベレスは、シャンフルーリのリアリズムに対する態度がいまいだと注記している。リアリズムにつかず離れずで、鮮明な立場表明はついにないからである。書簡からそうした例をいくつか挙げよう。

- (a) 2〜3年間、この語を耳にたこができるくらい聞かされたあとで、それを寄せ集めるのは楽しいし、リアリズムを、恐れている人々が話題にするのを聞くのは大きな喜びだ。
- (b) 『オルナンの埋葬』を描いた友人の画家がかなり面白おかしくリアリストという肩書きを用い、「共和主義者、民主主義者、リアリスト」と書き記した。そのため、われわれは批評によって「リアリズムを永遠に引きずっていかなければならない徒刑囚のように」同じ足かせをつけられた。
- (c) 防衛しようとしたが、結局はその形容詞を受け入れた。
- (d) 「人生はかなり悲しい喜劇ゆえ、いくつかのファルスによって陽気になるのはいいこと」だから、「リアリズムはおそらくわれわれの時代の最良のもの

のの一つとなる」だろう。

(e) イマージュ派と事実派の闘いが生じるだろう。

(b)と(c)が一つの経緯を示している。(b)はどこでなされたことが漠然としているが、類似の発言が1851年にある。そこではさらに「社会主義者」と「革命のパルチザン」なる呼称が用いられている<sup>(7)</sup>。このときは売り言葉に買い言葉の調子で、クールベが相手の非難に居直ったのである。

このように「リアリズム」の問題は「エルナニの闘い」のようなロマン主義の意識的、自発的な行動をとまなうものではなく、攻撃されつづけた末、受けて立つといった経過をたどる。そのとき「騒々しく独断的な」クールベは逆に挑発的な言辞を弄しながら、むしろ自分の信念をいっそう揺るぎないものにしていった。そうした生き方が政治性を帯びるのは当然で、やがてパリ・コミューンのと、ついにスイスへの亡命を余儀なくされることになるのである。それに比べれば、数々の発禁処分を受けながらも、シャンフルーリは共和主義者ではありつつも、最後まで政治と距離を保とうとした。のちに見るように、そうした位置取りが自らをクールベとサンドの中間に置くことになるのである。

サンドはシャンフルーリが持ち出したリアリズムに対して、それは流派ではなく「手法」(manière)であり、手法は「まったく個人的なもの」だと言、い、「あなたは醜さを描いているのではない。醜いものをとても奇妙に、馬鹿げたものをとても愉快地に、善良なものをとても魅力的にしている」と述べている。サンドはここで、この後輩作家の肩をもち、その作品に理解を示しながら、彼とクールベをじつは区別しようとしているのである。だが、シャンフルーリにはそのことがわからない。サンドは譲歩とは言えないまでも、若い作家の考えを理解し、歩み寄ろうとしている。たとえば、「芸術はなにひとつアレンジしたりせず、現実の忠実な再現でしかない」という立場にあなたが立つならば、「わたしもそうありたいと答えるでしょう。ただし、見て、写す役目を果たすのがまぎれもない芸術家であるという条件で<sup>(8)</sup>」と言ったりしてである。

このようにサンドはつねに相手を慮る判断をくだす。そしてどちらを取るかという二者択一の議論には決して乗っていかない。一方、自分たちの闘いの方にはしか眼が行かず、できれば彼女を味方につけようとするシャンフルーリには、そうすることが、本人の意思とは関係なく彼女にレアリズムのレッテルを貼ることであり、自分が批評家たちにされてきたのと同じことをしようとしているということに気がつかないのである。

### 『レアリズム論——サンド夫人への手紙』と

#### サンドの「レアリズム」論<sup>(9)</sup>

のちに『レアリズム』に収められたとき、前者は題名が『クールベ氏について——サンド夫人への手紙』と変えられた。この論考は私信ではなく公開書簡である。私信でもクールベ支持の論を展開していながら、なおかつこれを発表するのは、クールベ擁護をさらにすすめようとする姿勢にほかならず、できればサンドに納得してもらいたいという意図が見え隠れしている。これには時局性の問題もあった。『オルナンの埋葬』も含め、1855年の万国博覧会に出展したかった作品を拒否されたため、クールベは万博に対抗するように、美術史では有名なあの「個展」を開催し始めたので、その応援という意味合いがあった。それだけでなく、そのとき書かれた周知の「レアリズム」宣言が、シャンフルーリ自身の手になるとも推測されているので、なおさら力がいっただとも考えられる<sup>(10)</sup>。

「私があなたにこの手紙をさしあげるのは、(……) 日増しに明確な形をなしつつある教義にあなたがお示しになった誠意あふれる好奇心のためなのです<sup>(11)</sup>」などと書かれては、サンドにとってはありがた迷惑以外のなにものでもなかったであろう。彼女にはクールベの絵は理解を越えており、どうしても好きにはなれなかったから。そんな画家と同類扱いされてはたまらないと思っていたはずだ。実際、万国博覧会で「やっと有名なクールベの絵を見た」とき、「言われているほど奇妙でも奇矯でもない」と感じるが、「それは無価値

で、馬鹿げたもの、それだけのこと」だと息子のモーリスに書き送っている<sup>(12)</sup>。

シャンフルーリはクールベに対する賛否両論の併記からはじめる。片方に「信じがたい大胆さ、審査委員の投票による制度という制度の転覆、観客への直接的な訴え、解放」という意見があり、もう一方には「スキャンダル、アナキー、泥の中を引きずりまわす芸術、大市での小屋掛け芝居」なる批判があるが、自分は前者に与するという。とはいえ、リアリストとは、人が勝手にそう呼んでいるだけで……と留保は忘れない。そのくせ、「あなたの田園劇はリアリズムで汚染されています。それらには農民が含まれていますから」と、ワーグナーやネルヴァル、ベランジェなどリアリストと呼ばれた者を挙げ、サンドをもそこに含めて、批評家の横暴をあげつらいながら、あなたも同類と見なされうるという調子で語るのである。

さて、クールベ援護が主調音をなしているこの書簡から、いくつかのポイントを以下に拾い出してみる。

- (1) 「クールベ氏はブルジョワ、農民、村の女たちを誠実に等身大で描いたために反体制分子となる。これが第一の点だった。人は石割り人夫がプリンスに匹敵するなどとは認めたくないのだ。つまり、貴族は民衆的な人々に、あれほどのサイズが与えられていることに腹をたてている。君主だけが全身像で、装飾や刺繍をつけ、公式的な容貌でもって描かれる権利をもっているのだという<sup>(13)</sup>。」
- (2) この画家には理想が欠けているとあなたは言うかもしれないが、プルドン氏はこう述べている。「悪徳のイメージ、美德のそれも、ポエジー同様、絵画の領域に属する。この芸術家が与えようとする教えにしたがえば、どの像も、美しかろうと醜かろうと、芸術の目的をみたしうるのだ」と。
- (3) 『埋葬』は「小さな町での埋葬の表現だが、それにもかかわらずあらゆる小さな町のどの埋葬をも再現している。
- (4) クールベの特質はなによりも「確信」にある。「自分がどこからきて、どこにたどり着いたかを誇らしげに示している。」

(1)には触れないでおく。よく知られ、しばしば引用される一節だからである。(2)は自分の意見ではなく、クールベと同郷の哲学者を援用する。芸術を目的論的に捉える点は、シャンフルーリの考えに適合するとは思われない。ただ、美醜どちらもが芸術の範疇に入りうるという考え方のほうに同調している、つまり醜に肩入れしているのである。これは卑俗な現実を強調しすぎるシャンフルーリに、サンドが展開した論理と好一対をなしている。サンドは、真実には二つの側面、光と影があること、大きな太陽あるいは黄昏、どちらが好きでもそれは勝手だが、片方だけが現実なのではなく、どちらもが現実だ、と書き送っていたからである。(3)は単なる普遍化に思えるが、そうではなく、まったく無意味であり、無意味以上に不快であると見なされた絵に対する積極的な価値付与である。(4)はクールベという存在の核心をついた言葉である。紙幅がないので詳細は省くが、こうした私信、公開書簡におけるレアリズム論議のなかで、フロベールが登場し、サンドはレアリズム論を書いてこの問題に一応の終止符を打つのである。

サンドによれば、「レアリズムはまだ実力のほどを示していない」が、彼らは解決のできない問いかけをしたという。簡単に言うと、文体を飾るべきか否かの問題である。サンドはこう書く。「金箔を張り、ダイヤモンドをちりばめることができ、しかるべくそうするというのであれば、そうすればいいと思う。それと同じように、シンプルであることができるのならそうあるべきだ。どちらも容易なことではない<sup>(14)</sup>。」

描く対象にせよ、描き方にせよ、これしかダメだという偏狭なありかた、それを主張する主義主張のどれをもサンドはとらない。そうした点で、彼女は冷静であり「流派をめぐる議論はすべて、流行が過ぎ去るように過ぎ去るだろう」と最後をしめくくっている。あくまでも相対的な姿勢を崩さないのである。ただ、1857年、一冊となって刊行された『ボヴァリー夫人』の出現は、彼女にとって予想外の衝撃的な事件であったと想像できる。この一文の後半はこの小説に費やされているからであり、それだけでなく、この出版こそがこの一文を書かせたと思わせるからである。



くこの注目すべき書物の登場以来、われわれのいる片田舎でも、いたるところにおけると同じく、人々はこう叫んだとわたしは思う。「これこそが驚くべき、とても逞しいレアリスムの見本だ」と。それゆえレアリストは存在する。というのも、これは非常に新しいからである<sup>(15)</sup>。>

この人々の叫びはサンド自身のものでもなかったかと思ってしまう。というのも、彼女はこの小説から「精神あるいは性格の強靱さ」を感じ取り、「きわめて鮮烈な才能」を見抜き、「彼が新しい流派の先頭にとは言わないが、きわめて完全なきわだった独自性として位置づけられることは確か<sup>(16)</sup>」であると述べているからである。おそらくこのときはじめて、サンドはレアリスムかもしれない新しい手法に驚愕したのである。

### 三人の位置

シャンフルーリが民衆音楽という言葉を使ったことに対し、サンドは最初の返信で、その言葉がまだ漠然としていること、自分もそれを使ったけれど、「田舎風の音楽 (musique rustique)、あるいはプリミティブな音楽と言うべきだろうと思います」と書き、つづけてシャンフルーリがその民衆的性格の例として挙げたピエール・デュボンの歌については、「現代の民衆的な感覚」があるかもしれないが、「彼はまったくもってフランス的なのであって、全然ゴローワ的ではないのです」と述べている<sup>(17)</sup>。サンドが求めている田園の歌、幾人かの農民の胸にかすかに残るゴローワ人の「最後の吐息」はゴローワ的という意味でプリミティブなのである。それはおそらくもっと無邪気で純朴なものなのであり、それに比べれば、デュボンでさえ素朴さを装うものにすぎないことになる。

いずれにせよ、こうしたプリミティブな要素、その根底に横たわる *esprit régionaliste* が二人の作家とクールベの間に流れる底流であり、三人を結ぶ糸である。ところが、三人が同じ糸の上に作る結節点がそれぞれに異なる。サンドからシャンフルーリへ、そしてクールベへと、レアリスムの観点からは強度あ

るいは濃度が増すのである。したがって、彼らの位置はシャンフルーリを真ん中にはさんでサンドとクールベが対極をなす。それはより和らげられた穏やかな現実から生の強烈なそれへの配置、おそらくは純粋な地方人とそうでない者の位置取りの差であろう。

たとえば、サンド晩年の田園小説は、牧歌の流れのなかにある。牧歌とは都会が生む文学、「高度に文明化された都会の感覚の創作<sup>(18)</sup>」である。つまり、彼女の田園小説には、牧歌と同じように、都会の人々がいだく郷愁の対象としての田園世界があり、ウェルギリウスのアルカディアと同じように、都会生活者の憧れの対象としての性格をもつのである。

「わたしはパリのまんなかに住んでいる。家を出ながら、わたしは田園と孤独とを渴望する<sup>(19)</sup>。」ジャン・ジャック・ルソーのこの述懐は思いを馳せるだけでも心が慰撫される田園である。サンドの作品はもちろんこうした性格も併せ持っている。彼女は牧人を農民に変えることで、理想たるべき田園生活の夢を語ったのである<sup>(20)</sup>。

一方、シャンフルーリやクールベはそもそもが地方の小さな町の出身者であり、パリとノアンを幼い頃からともに知るサンドとはちがう。この若い世代の作家と画家、前者はパリのブルジョワよりずっとしみったれた矮小な地方のブルジョワを戯画化して小説を書くが、後者はもっと田舎の現実を離れず、田舎そのものを自らの肉体にしみこませたまま、地方を具現する形でパリに出てくる。しかもその地方性をパリ生活のなかで失うどころか、むしろそれをバネに創作活動にいそしみ、朽ちたロマン派の名残をとどめる都会とは一切妥協することがないのである。

クールベは文字通りオルナンを起点とする。それは自分が生きた現実から出発するということだ。彼にとってもオルナンは懐かしい田園風景を提供してくれたに違いないが、それはしかし甘美な自然の風景というよりも、生活感覚にみちた即物的な田舎であって、理想化されたあこがれの地とはほとんど無縁である。

クールベが、見たこともない歴史的あるいは天上的な存在を否定したのは周

知のとおりであるが、それは当時においては到底うけいれがたい、今思うよりもはるかに先鋭的なモデルニテの自覚であった。「ローマ帝政末期にこの世に生まれたキリストのほんとうの顔立ちをイコノロジーのなかに探し求めることはなんという馬鹿げたことか！／描くべき唯一の歴史、それは現代の歴史だ<sup>(21)</sup>」と、同時代の批評家テオドル・シルヴェストルはクールベに同調しているが、シャンフルーリをはじめとして、この画家を擁護するこうした発想は当時ほとんど異端視された。

クールベが、本来ならば風俗画のジャンルに属する絵に『オルナンにおけるある埋葬の歴史的群像画』と題名を与え、しかもそのジャンルにふさわしい小ぶりの絵でなく縦3メートル15、横6メートル68の大画面を構成したということは、旧来の美学からすれば愚行という以上に暴挙であり、しかもそれが確信をもってなされたという点に、人を愚弄するような、ふざけた命名、ある底意、ある挑発を人々は嗅ぎ取ったはずである。なぜなら、歴史の片隅にも残り得ぬ「ある埋葬」を、それこそ歴史画と同等の巨大なサイズに仕上げ、名もない人物たちを歴史上の人物と同じく等身大に描いたからである。これが文字通り彼の歴史認識だったのである。それは記念碑的な歴史の否定であった。それが言い過ぎであれば、モニュメンタルな歴史に対して非モニュメンタルな日常を反措定することで、両者を同じレベルに並べてしまったということである。

ところで、クールベのみならずシャンフルーリやサンドにも見られる民衆性や地方性といった性格は、やはりロマン主義から来ているだろう。それまではほとんど忘れられていた中世への回帰も含めて、自国への、民族性への注視、そこから来る民話への興味、地方色に対する好奇心等々と、メンタリティーの上では根は一つだと思われる。三者が異なってくるのは対象の扱いの違いによる。サンドの地方主義的な精神はプリミティブな対象から美的なエキスを抽出するように働き、シャンフルーリは対象を滑稽にまた風刺的に調理し、クールベはそれを生の姿で登場させる。

サンドにおいては現実が素朴であることによって真実に変容されるのであ

る。彼女の言葉に耳を傾けてみよう。

「あなたはダンテが地獄を見なかったと思いますか？ 彼は見たのです。わたしが彼とともに見ているのですから。(……) ポールとヴィルジニーは存在したのでしょうか？ もちろんです。なぜって、あなたとわたしが彼らのことで涙したからです。すべて美しいものは真実です。そのようにして良いと思うときに理想を真実にするのは真の芸術家の特権です<sup>(22)</sup>。」

シャンフルーリへの返信にあるこの言葉は、そのままサンド自身の田園小説の作り方に対する自負のようにも思えるほどである。このとき、サンドは完全に理想主義の作家となっている。ここでは現実、リアリティーと同義となり、その現実とは真実に通じ、さらには美なるものへとつながるのである。

だから、プリミティブなものが三者を結びつけるとしても、あまりにも根源的に *esprit régionaliste* を土台として、粗野で、むき出しで、逞しい、生の現実を描くクールベは、田園小説を書くサンドとは対極にいる。なまじ似たようなラインにあるからこそ、その懸隔は大きいと言わねばならない。シャンフルーリはどうか。彼は断定的な口調と同時に逃げ腰の言辞をないまぜる。ただ、クールベのように挑発的で無遠慮なまでに猛々しい強腰一本槍の態度は貫けぬまでも、心情的には完全に彼に同調しているのである。とはいえその一方で、広い意味ではサンドの牧歌的なありかたも認め得るのだ。だからこそ、レアリスムの定義を求められたときに、それはポエジーの否定だとくらいにしか返答できない弱点を露呈するのである。判断の定点がクールベ側とサンド側におれるのである。

もっとも、サンドにも同じような姿勢があり、シャンフルーリならまだ許容できるが、クールベとなるとついて行けなくなる。だからシャンフルーリが画家の肩を持てばもつほど、それに引き込まれまいと現実から真実へとやや態度をシフト（後退）させるのである。

さて、態度の不鮮明なシャンフルーリ、彼にもしかし、一点かわらぬ部分が合った。それが彼の主張の根底にあった「芸術における誠実さ」である。ヘンリー・ラビンに言わせれば、これは「シャンフルーリの用語のトレードマー

ク<sup>(23)</sup>」であるが、このことばは二通めの手紙にもあらわれている。現実を、その低俗さ、醜さも含めて美や理想や真実と同等に芸術の範疇に加えること、これがレアリストと呼ばれた者たちの要求だったが、その背後にはロマン派の残骸、サンド自身も否定するロマン派の行き過ぎ、無内容の形骸化した形式性、装飾過多への反発があった。それゆえ、現実を描くにあたっては、ありのままであろうとする誠実さをもつべきだというのがシャンフルーリの考えだった。

したがって、芸術における誠実さというこのあいまいな表現は、あいまいであるだけにクールベとサンドの両方を包摂しており、シャンフルーリのプレはこの中で生じるのである。

以前、わたしはシャンフルーリについてこう書いたことがあった。

「意識するとしまいと、彼が中核に据えていたのは、「レアリズム」というより「レアリテ」、いわゆる「リアリティー」であった。「レアリズムの粗野な感情」と彼が言うとき、大事なのは「粗野な感情」の方なのである<sup>(24)</sup>。」

実はこのレアリテをなによりも重んじ、それをそのまま本性にしたがって表現すること、それが彼の言う芸術における誠実さだったのである。

本稿ではシャンフルーリ、サンド、クールベとレアリズムとの関わりを、前二者の書簡を中心に表面的になぞって紙幅が尽きた。具体性に欠けるうらみがあるが、その点は後日の検討に委ねたい。

#### 注

- (1) フランス中世文学、ラテン文学の研究者であり、アカデミシアンとなったこのアンペールは物理学者として名高いアンドレ＝マリ・アンペール、日本では英語読みで電流の単位の大きさをあらわすアンペアという語で今に残るアンペールの息子である。
- (2) 拙稿「シャンフルーリのまなざし」(『年報・フランス研究』30, 1996所収)参照。
- (3) George Sand, préface de *François Le Champi* (comédie en trois actes) in *Œuvres complètes* XXXIII, Théâtre complet 1~3, p. 147, Slatkine Reprints 1980.
- (4) *Champfleury / Le Réalisme*, Textes choisis et présentés par Genièvre et

Jean Lacambre, p. 119, Hermann, 1973.

- (5) *texte : Champfleury / George Sand—De Réalisme / Correspondance*, p. 27. [18 janvier 1854], Editions des Cendres, 1991.
- (6) *Ibid.*, p. 30 [Février-mars 1854 (?)]
- (7) cf. «Incriminé par un nommé Garcin» d'avoir assisté à une réunion politique à Paris le 10 novembre 1851, Courbet s'en défendit dans une lettre d'Ornans du 19 novembre : parti le 1<sup>er</sup> septembre de Paris il n'est que depuis un mois dans son pays ; il y est arrivé par la Suisse après avoir voyagé en Belgique et en Allemagne. Il profite de cette occasion pour écrire une véritable profession de foi : «M. Garcin me nomme le peintre socialiste ; j'accepte bien volontiers cette dénomination. Je suis non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain en un mot partisan de toute la révolution ; et par dessus tout réaliste. (. . .)» (*Gustave Courbet (1819-1877) : catalogue*, p. 29 / exposition, Grand Palais, 30 septembre 1977 – 2 janvier 1978 / éditions des musées nationaux, 1977.
- (8) *texte*, p. 34 [30 juin 1854]
- (9) アベレスによれば、後者は *Courrier de Paris* に連載されていた *Courrier du village* に余談として挿入されたもので、サンド自身気に入らなかったこの連載が、ともかくも一冊にまとめられたとき (*Promenades autour d'un village*, 1859), この部分は削除されており、結局は死後出版の *Questions d'art et de littérature* に収められたとのことである。 *op. cit.*, p. 103.
- (10) 宣言の起草者についてはあいまいさが残る。確たる証拠を提示する者が誰もいないからである。もちろん、本人が書いたと記しているものもある (Théodore Duret, Pierre Courthion や Klaus Berger)。が、かつては Castagnary だとする見解も多かった (Georges Riat, Emile Bouvier, André Fontainas)。どうも 20 世紀初頭の Riat の見解をうのみにしたようである。しかし、1855 年の時点ではクールベは Castagnary と知り合っていなかったという Charles Léger の見解 (1948) 以降、それは否定され、近年はシャンフルーリとする意見が普通である (Gerstle Mack, Alan Bowness)。ちなみに、画家と Castagnary の出会いは 1860 年とされる。坂崎坦氏の『クールベ』(岩波新書と造形社の二種類)では 1857 年である。いずれにせよ、「個展」以後のことである。もっとも、画家が何も知らぬままで宣言文ができあがるとは考えられないので、つまるところ共同作業だったと判断するのが自然だろう。
- (11) *texte*, p. 68.
- (12) *ibid.* p. 92 [23 mai 1855]
- (13) *ibid.*, p. 70

- (14) *ibid.*, p. 81.
- (15) *ibid.*
- (16) *ibid.*, p. 82.
- (17) *ibid.*, p. 28 [18 janvier 1854]
- (18) Vergil: *Eclogues*, edited by Robert Coleman, p. 1, Cambridge University Press, 1977.
- (19) J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Tome 1, p. 1082, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- (20) cf. «je ne pourrai que répéter ce que j'ai dit dans la préface du roman dont cette pièce est le résumé: c'est que le rêve de la vie champêtre a été l'idéal de tous les temps et de tous les peuples. (. . .) Notre siècle a donné un autre caractère à la pastorale. On n'a plus fait des bergers, mais des paysans.» (préface de *François le Champi*, *op. cit.*, p. 143)
- (21) Théodore Sylvestre, *Les Artistes Français II*, p. 142, Les Editions G. Crès et C<sup>ie</sup>, 1926.
- (22) *texte*, pp. 35-36.
- (23) James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*, p. 47, Princeton University Press, 1980.
- (24) 拙稿「シャンフルーリ『奇人伝』(II)」(『論攷ヨーロッパ文化研究 XXIII』所収, 関西学院大学, 1994.